154

RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

l'Art Sacré

JUIN 1937

3 FRANCS

Les Musées Nationaux

ont un

atelier de moulages

où l'on peut se procurer

des reproductions

des chefs-d'œuvre

de l'art chrétien

Demandez leur catalogue

au Service Commercial des Musées Nationaux,

Palais du Louvre, Paris Ier

L'Héliogravure est véritablement

un procédé artistique peu coûteux.

Pour vos : Images, Cartes Postales
Almanachs, Calendriers
Bulletins
et tous vos Imprimés Illustrés

ADRESSEZ-VOUS A :

HELIO N E A

qui édite et imprime la Revue
" L'ART SACRÉ "

11, Rue de Cluny - PARIS (5e)
Téléphone Danton 83-84

ou

93-97, Rue du Chevalier-Français
LILLE (Nord)
Téléphone : 533-73

L'ART SACRE

revue mensuelle

(ne paraît pas en août)

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN

Directeurs :
P. COUTURIER, P. RÉGAMEY,
Dominicains.

Rédacteur en chef
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, Paris (VIIe)
Téléphone : Inv. 23-86 Chèq. Post. : Paris 1436.36

ABONNEMENTS
France - Belgique, 1 an : **25 fr.** — Etranger : **35 fr.**

COMITE DE REDACTION

MM.

Joseph AGEORGES, Secrétaire général du Bureau International de la Presse Catholique ; Chanoine Arnaud d'AGNEL ; Marcel AUBERT, Membre de l'Institut, Conservateur au Musée du Louvre ; R. P. AVRIL, O. P. ; BARILLET, Peintre-Verrier ; Abbé BAUFINE, P.S.S., Supérieur du Séminaire des Carmes ; Dom BELLOT, O.S.B., architecte ; Maurice BRILLANT ; René CERSIER ; Abbé CHAGNY, Président de la Société Littéraire, Historique et Archéologique de Lyon ; Henri CHARLIER, statuaire ; Alexandre CINGRIA, Président de la Société Saint-Luc, à Genève; Paul CLAUDEL; Pierre du COLOMBIER; Jacques COPEAU

Maurice DENIS, Membre de l'Institut ; Paul DESCHAMPS, Conservateur du Musée National de Sculpture Comparée ; Georges DESVALLIÈRES, Membre de l'Institut ; R. P. DONCŒUR, S. J. ; Albert DUBOS, sculpteur ; Jacques DUPONT, Attaché au Musée du Louvre ; P.-L. FLOUQUET, artiste peintre ; Henri FOCILLON, Professeur à la Sorbonne ; Amédée GASTOUÉ, Professeur à l'Ecole César-Franck ; Henri GHÉON ; Louis GILLET, de l'Académie Française ; Révérendissime P. GILLET, Maître-Général des Prêcheurs ; Abbé GIROD de l'AIN ; Georges GOYAU, de l'Académie Française.

HÉBERT-STEVENS, peintre-verrier ; Henri HÉRAUT ; Max IHRGRAND, peintre-verrier ; Paul JAMOT, Membre de l'Institut ; R. P. JEAN DE DIEU, Directeur des Etudes Franciscaines ; LABOULAYE ; Chanoine LABOURT ; Robert LALLEMANT, architecte décorateur ; Robert LESAGE, Cérémoniaire de S. E. le Cardinal de Paris ; R. P. LHANDE, S.J. ; Bernard LOTH, Maître de Chapelle à St-Etienne-du-Mont ; Mgr LOTTHÉ ; R. P. LOUIS DE LA TRINITÉ, O.C.D. ; MALLET-STEVENS, architecte ; J. et P. MARTEL, sculpteurs ; Dom MARTIN, O.S.B., Directeur des Artistes Réunis de la Croix-Latine ; Comte de MIRAMON FITZ-JAMES, Président de la Société des Amis de l'Orgue.

PINGUSSON, architecte ; Jean PUIFORCAT, orfèvre ; RAUGEL, Maître de Chapelle de Saint-Honoré d'Eylau ; R. P. de REVILLASMAUNY, S.J., Commissaire général du Pavillon Catholique à l'Exposition Internationale de Paris ; S. E. Mgr RIVIÈRE, Evêque de Monaco ; R. P. ROGUET, O.P. ; Louis ROUART ; Dom MARIE-SABLAYROLLES, O.S.B. ; SAMSON, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Dijon ; R. P. SERTILLANGES, O.P., Membre de l'Institut ; Paul TOURNON, architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux ; Chanoine TOUZÉ, Directeur de l'Œuvre des Paroisses Nouvelles ; Jean de VALOIS, Professeur à l'Ecole César-Franck ; André VÉRA ; Paul VITRY, Conservateur au Musée du Louvre.

MANUFACTURE NATIONALE DE SEVRES
FONDÉE EN 1738

MODELE DE MARTEL

PORCELAINE GRES
SCULPTURES
VASES - LUMINAIRE
CHEMINS DE CROIX
REVETEMENTS
ARCHITECTURAUX

VISITEZ A L'EXPOSITION DE 1937, LE PAVILLON DE LA MANUFACTURE ET NOTAMMENT LA CHAPELLE - (PAVILLON 188 - QUAI D'ORSAY - PRES LA PASSERELLE DEBILLY)

EMAUX, POTERIES ET VERRES ANTIQUES

Etienne Noël, maître potier-verrier
à Dieu-le-fit (Drôme)

au Palais de la Céramique
Classe 45, Stand 34

Sommaire

2e Année — N° 20

PAUL JAMOT, de l'Institut. - **Affinités du génie français et du génie chrétien** 165

L. LEFRANÇOIS-PILLION. - **La Sculpture** 168

J. DUPONT. - **En regardant les Primitifs** 177

J. BOUCHOT-SAUPIQUE. - **Les Primitifs du Val de Loire et du Bourbonnais** 179

PIERRE VERLET. - **Les Objets d'art** 184

M. FLORISOONE. - **Le sentiment religieux et l'art de 1600 à 1900** 187

Avis

Les abonnés qui en feront la demande pourront recevoir la revue sous enveloppe cartonnée (non pliée), moyennant un supplément annuel de 5 francs.

CONNAISSEZ-VOUS

La SAINTE FACE

de

NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

telle que la révèle

la Photographie

du Saint-Suaire de Turin ?

Venez voir cette photographie,

authentiquée par

Son Eminence le Cardinal-Archevêque de Turin,

procurez-vous des reproductions

de tous formats

au seul Centre Officiel de propagande

85, rue des Saints-Pères, Paris VI^e^

(Procure du Carmel de l'Action de Grâces)

Tél. : Lit. 86-10

Ouvert tous les jours de 10 h. à 17 h. 1/2 sans interruption

Pour le décor de votre bonheur

Pour votre intimité

Les RIDEAUX, ABAT-JOUR ET TISSUS D'AMEUBLEMENT

de la

"MAISON DU BON GOUT"

s'imposent par leur chic, leur qualité, leur prix

42, Boulevard Malesherbes (St-Augustin)

Anjou 96-07

MARCEL BERNHEIM & C^ie^

Maurice Lévy-Hermanos

TABLEAUX

XIX^me^ & XX^me^ siècles

PARIS 8^e^ — 35, RUE LA BOETIE, 35 — PARIS 8^e^

Jean Fouquet. - Saint Etienne (détail du tableau du Deutsche Museum, Berlin). Vers 1450.

Affinités

du génie français et du génie chrétien

Chaque fois qu'il me fut donné d'aborder par un biais par un autre le grand problème des rapports de la religion de l'art, j'ai cru devoir poser en principe qu'il n'y a pas rt spécifiquement religieux. C'est le même art et ce sont mêmes grands artistes qui ont produit par les mêmes moyens plus parfaits chefs-d'œuvre religieux ou profanes.

Un chrétien doit assurément souhaiter de revoir, comme Moyen-âge ou comme il vous semble que c'était le cas Moyen-âge, la foi, universellement répandue parmi les mmes, gouverner leur vie, animer leurs pensées et leurs s et que les artistes ne soient pas les moins favorisés de bienfait. La foi, étant la plus haute force spirituelle, ne t que contribuer au juste exercice de l'art, cette plus belle ention des mortels pour vaincre la mort, invention qu'il est permis de croire, en son essence, bénie de Dieu. Dans l'âme de chaque artiste, elle ne peut qu'être inspiratrice de grandeur et de beauté, tandis que les sujets empruntés au dogme, à la personne divine ou à la vie humaine du Christ, à l'histoire de la Vierge et des saints ont par eux-mêmes une vertu et un rayonnement propres à soutenir la bonne volonté du peintre ou du sculpteur.

Cependant ni la religion ni l'art ne gagneraient à établir de prétendues règles d'un art religieux qui s'opposerait à l'art profane. Il n'y a d'autre règle de l'art religieux que cette loi élémentaire qui s'impose à toute œuvre humaine, qu'elle soit de poésie, de musique, de peinture, de sculpture ou d'architecture, celle de la convenance au sujet.

Une allégorie célèbre de Titien, l'admirable tableau de

la galerie Borghèse où l'on voit deux femmes accoudées à un sarcophage de marbre, l'une richement vêtue de soie et de velours, l'autre nue, pourrait servir ici de symbole. De ces deux belles, qui, selon le titre traditionnel, est l'*Amour sacré*, qui l'*Amour profane?* On en discute. Les érudits ont proposé mille explications ingénieuses et contraires. En tout cas, la beauté des deux dames est la même. On dirait, et ce ne serait certes pas sans intention, que le peintre a voulu prendre les traits de ses deux figures à la même femme. A égale distance de l'une et de l'autre, le petit Amour qui se penche sur le sarcophage transformé en fontaine, semble être là pour personnifier le sentiment qui les unit. Un baume remplit les vases très semblables qu'elles tiennent dans leurs mains: c'est sans doute la même liqueur précieuse.

Historiquement, à vrai dire, notre art, tout héritier qu'il soit de l'antiquité païenne, est chrétien. Il est né dans les catacombes sous les auspices et au service de l'Eglise. Pendant des siècles, cette alliance ne fut pas rompue. Encore maintenant, au milieu du désordre intellectuel et spirituel, triste rançon des petits progrès que s'attribue la civilisation moderne, la plupart des nations ont gardé de ce pacte auguste des traces profondément empreintes dans l'âme des artistes. Ceux-ci ont eu des pères et des aïeux chrétiens. Le pays où ils vivent compte parmi ses plus beaux titres de noblesse les monuments de la littérature et de l'art qui attestent la puissance et la fécondité d'une longue tradition religieuse. Quoi qu'il soit advenu de leur fidélité, de leurs pensées, de leurs passions, ce qu'une liturgie mélancolique appelait déjà en plein XIII[e] siècle le refroidissement du monde, *frigescente mundo,* ne les empêchera pas de trouver en eux-mêmes, pourvu qu'ils soient de vrais artistes, de quoi parler un langage plastique digne de la Maison de Dieu.

L'exemple de notre grand Delacroix tiendra lieu de beaucoup d'autres que l'on pourrait alléguer. Né vers la fin de la tourmente révolutionnaire, on n'est pas sûr qu'il fût baptisé. Mais il était un grand artiste et un grand esprit. On voit par son *Journal* qu'il n'entrait pas dans une église ni n'assistait à un office religieux sans une noble et respectueuse émotion. Tandis que l'on avance dans la lecture de ce livre qui nous touche presque autant que ses peintures, on voit que ce respect et cette émotion n'ont fait que croître au cours des années. C'est ainsi armé du casque et du bouclier de l'esprit que, malgré le malheur des temps et ses déficiences personnelles, Delacroix a pu, dans la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, exécuter un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre en peignant la plus belle décoration religieuse du siècle.

Il méritait par lui-même ce privilège. Mais il en devait une bonne part à son pays. La France, Fille aînée de l'Eglise, n'a-t-elle pas montré dès les origines des qualités intellectuelles et spirituelles qui prédisposaient ses architectes, ses peintres et ses sculpteurs à bien servir l'idée chrétienne?

Personne ne conteste le rôle constant de l'intellectualité dans le développement de l'esprit français et de l'art français. Or l'intelligence est le plus beau don de Dieu aux hommes. Même au milieu des écueils qu'elle ne sait pas toujours éviter et des déviations auxquelles nulle force humaine n'échappe, o peut dire qu'elle est bonne par elle-même et en conséquenc apte à connaître ce que demande aux hommes Celui qui e la Souveraine Vérité, la Souveraine Beauté et le Souverai Bien.

L'amour de la vérité, tel que l'a pratiqué la France dan les Lettres et dans les Arts, amène l'esprit à des positions qu toutes sont favorables à la compréhension des choses religieuse

La vérité est une. Donc le sincère amant de la vérité ser un ami de l'universel et mettra l'humain au-dessus de tous le particularismes. Il est modeste, parce que son intelligence lu dit combien il restera toujours loin de cette Vérité qu'il n pourra jamais étreindre en son essence totale, comme de l Beauté parfaite dont il ne pourra jamais saisir que des aspect fragmentaires.

S'attachant à la vérité avec modestie et dans un espri de sympathie humaine, il s'efforce de connaître l'homme te qu'il est, dans sa misère et aussi dans sa grandeur, et no tel que nous le font voir les bouffons, les histrions ou le déclamateurs qui ne cherchent qu'à briller aux dépens de c qu'ils prétendent peindre.

On ne laissera pas cependant prendre à l'intellectualit une prépondérance qui détruirait l'équilibre de la nature hu maine et des desseins de Dieu sur elle. L'intelligence n'attein à son plus haut degré de puissance et de bienfaisance que s elle baigne dans la sensibilité, n'hésitons pas à dire en nou plaçant sur le plan religieux, dans la charité. Les plus grand artistes de chez nous comme nos plus grands écrivains n'on peut-être rien voulu avec autant de persévérance et de luci dité que l'harmonieux accord de l'intellectuel et du sensible

« Beaucoup d'âme et peu de matière », ce mot défini aussi bien l'art de Racine que celui de nos cathédrales, ce sublimes élévations aériennes du génie français. Il vaut éga lement pour un grand chef-d'œuvre par lequel notre école d primitifs s'égale, — est-ce assez dire? — à ce que l'art flaman et l'art italien du même temps nous ont laissé de plus beau la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon. Enfin il s'applique de mêm aux ouvrages les plus hardis, les plus libérés en apparenc de toute contrainte qu'ait signés un des chefs de l'art profan moderne, Edouard Manet. Des témoignages confirmant ce qu nous enseigne l'examen des œuvres elles-mêmes, entre autres récit dû à Berthe Morisot, artiste subtile, belle-sœur de Mane son amie et confidente la plus dévouée, nous font connaît les singulières et audacieuses méthodes de travail inventées fidèlement observées par l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe* du *Bar des Folies-Bergère.* Au lieu de progresser, comme plupart des peintres, par additions prudentes, superpositio lentes et couches successives, mû par un désir instinctif raisonné de ne négliger aucune chance d'étreindre la réali et en même temps de garder à l'état final de son tableau fraîcheur inimitable de l'esquisse ainsi que l'élan, la grâce la décision du premier jet, il efface bravement chaque mat le travail de la veille jusqu'à ce qu'il sente qu'il ne peut p aller plus loin à la poursuite de son idéal. Ne reconnaît pas là plusieurs des conditions les plus nécessaires, y comp

un je ne sais quoi de dépouillé et d'ascétique qui pourtant n'exclut rien de ce que Poussin nommait la délectation, pour nourrir un art de spiritualité ? Ne comprend-on pas dès lors comment ce Manet, si honni, raillé, vilipendé par les gens d'esprit de son temps ou qui se croyaient tels, a pu être l'auteur de deux pages empreintes d'autorité magistrale et de force dramatique, le *Christ aux outrages* et le *Christ aux Anges?*

Par une autre voie l'exemple de Cézanne nous suggère les mêmes conclusions. Le maître d'Aix a commencé par manier la matière avec une sorte de fureur passionnée. Plus il s'est développé dans la solitude, le repliement et la concentration, plus il a éliminé tout ce qui risquait d'alourdir cette peinture qu'il ne trouvait jamais assez légère, assez aérée, assez fluide, assez transparente.

Ainsi pourvu, ainsi orienté, l'esprit français avait bien des moyens de s'adapter à une conception spirituelle, disons même religieuse, de l'art.

L'intelligence le conduit à l'amour de la vérité, à la primauté de l'âme sur la matière, à la modestie, au dépouillement; l'amour de la vérité, qui voisine si près avec l'ordre de la charité, lui conseille le détachement du particulier et la recherche de tout ce qui est largement humain et universel. Sa récompense fut d'atteindre par ce même modeste et tenace amour de la vérité à une poésie discrète, subtile, rappelant dans une certaine mesure cette musique de la langue française à laquelle, né ou non sur le terroir des Quatre Fleuves (car elle s'adresse à tous les hommes), on ne saurait, une fois qu'on l'a sentie, rien trouver de supérieur dans les variétés du verbe humain.

Où, dans quel pays, dans quelle école, sinon en France, trouve-t-on des artistes qui, peignant avec une scrupuleuse exactitude, aussi étrangère aux fades complaisances qu'aux dénigrantes satires, les paysans et leurs travaux, savent toucher notre cœur en même temps que charmer nos yeux et dégager des plus humbles choses la poésie qui se dérobe à ceux qui n'ont pas — j'allais dire la grâce, mais, dans une revue intitulée *L'Art Sacré* et régie par un permanent synode de théologiens, comment ne redouterais-je pas la censure? (1) — je dirai plus prudemment que cette poésie qui n'existe qu'en France se dérobe à ceux qui n'ont pas la grâce d'état.

Où a-t-on vu le même mystère d'intimité humaine et de spiritualité s'accomplir sur une table de cuisine autour d'un pot de faïence, d'une pêche et d'un couteau?

Pensait-on jamais voir, avant la révélation qui en fut faite à notre exposition des « Peintres de la réalité » un extraordinaire rayonnement mystique émaner d'une peinture qui semble ne chercher que des singularités de costume et de lumière et qui va dans le réalisme jusqu'aux déformations de l'accident ou de la maladie?

Dès le Moyen-âge, à Chartres, puis à Reims, naît et se développe une sculpture qui est une des plus merveilleuses créations de l'esprit français, du génie religieux de la France. Rien ne peut lui être comparé si ce n'est, dans ses deux principales phases, fin de l'archaïsme, épanouissement classique, ce V^e^ siècle grec qui reste une gloire éternelle pour l'humanité.

Cet élan et cette pureté des statues chartraines qui s'unissent par la même beauté et la même prière aux lignes ascensionnelles de l'architecture, est l'invention d'artisans qui ne cherchent le beau que dans le vrai.

Les sculpteurs de Reims retrouvent et continuent l'art grec qu'ils ignorent. Jamais la France ne fera rien de plus français ni de plus beau dans sa simplicité que certain haut-relief encadré d'une arcade au revers du grand portail. Il représente *Abraham et Melchisedec*. Mais l'appellation populaire est tellement plus belle et plus émouvante que rien ne prévaudra contre elle: la *Communion du Chevalier*. Deux figures seulement, l'homme en armure qui s'incline et le pontife, mandataire du miracle divin. Rien n'est plus vrai, plus réel, plus soumis à la règle de la ressemblance et du portrait, rien ne respire davantage l'amour de la nature et le sens de la vie, que ces deux figures dans lesquelles on peut reconnaître les premières d'une innombrable et glorieuse lignée à travers les siècles de l'art français. Pour son coup d'essai, cependant, le sculpteur anonyme a su atteindre à une perfection qui sera sans cesse visée, mais non dépassée, ni même peut-être égalée, en faisant de cette réalité et de cette vie les signes du mystère. L'inexprimable en surgit comme le froment sort de l'invisible semence cachée dans la terre.

A la sculpture de Chartres et à celle de Reims, aux artistes exquis des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, à l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve, aux noms de Fouquet, de Louis le Nain, de Georges de La Tour, de Chardin, de Corot, que ne pourrait-on ajouter? C'en est assez, me semble-t-il, pour appeler l'attention sur les ressources inépuisables qu'offre l'art français à la pensée chrétienne.

Ce n'est pas à Paris qu'on aurait eu l'idée de créer, comme cela se fit dans une autre grande capitale, un « Musée du Baroque ». Je n'ai jamais aimé ce mot, que je ne crois pas avoir employé à mon propre compte. Mais la critique en général le trouve commode pour ses classifications. L'auditeur ou le lecteur y ont accoutumé leur oreille ou leur esprit. Ils savent que l'on désigne ainsi un courant fougueux et quelque peu désordonné, quoique entraîné par un lyrisme que l'on pourrait dire bachique. Il a inspiré de belles œuvres. La France y a presque complètement échappé et ce n'est pas une des moindres preuves qu'elle ait données de son équilibre intellectuel et spirituel.

Qu'on me permette de citer en terminant un témoignage qui rassemble en une formule concise les titres d'honneur de l'esprit français. Il nous touche d'autant plus qu'il vient d'un ami étranger de la France. Un assyriologue, professeur à Oxford, vient de mourir, jeune encore, après avoir publié des travaux remarquables. Son dernier livre portait cette dédicace: « A l'esprit français, humain, libéral, indomptable et clair ».

PAUL JAMOT,
Membre de l'Institut.

(1) Le synode des Théologiens serait pourtant d'accord (N.d.l.R.)

La Sculpture

J'ai souvent pensé que ce qui fait la gloire et le caractère essentiel de la sculpture française de l'époque héroïque (XII[e] et XIII[e] siècles) : son adhérence à l'architecture, sa manière de se comporter à l'égard du monument sur lequel elle naît, vit et se développe tout en se subordonnant, n'avait pas été sans lui nuire au point de vue de la notoriété; et que si une telle masse de statues et de reliefs se trouvaient — ce qu'à Dieu ne plaise — mobilisés, libérés de leur support architectural, il n'y aurait plus assez de musées pour se les disputer, assez de visites scolaires ou de conférences-promenades pour les commenter dans leur forme et leur esprit; que nos sculptures françaises, en un mot, seraient alors presque aussi bien connues du public que les monuments égyptiens du Louvre!

La rétrospective actuelle de l'art français ne peut prétendre, — heureusement! — à rassembler ces traits épars de la physionomie de la sculpture française. La loi que se sont imposée ses organisateurs de ne pas dépouiller les musées de Paris, ni les monuments les plus célèbres et les plus visités, la condamnait à ne recueillir, surtout pour l'époque monumentale, que des épaves qui offriront, du moins, cet avantage appréciable de pouvoir être examinées sous toutes les faces et avec un bon éclairage; il en faudra forcément compléter la leçon, à Paris même, par des visites à Notre-Dame, au Louvre, au Musée de Cluny, à notre incomparable musée de moulages, réouvert et réorganisé au Trocadéro.

1. Chapiteau provenant de l'abbatiale. Un ton de la musique. Musée Ocher, à Cluny.

2. Les signes du zodiaque : le lion et le bélier. Toulouse, Musée des Augustins.

Loin de les critiquer, plaignons donc les organisateurs de n'avoir pu réaliser tous leurs rêves et remercions-les de nous offrir le rapprochement de quelques œuvres significatives appartenant aux époques qui ne s'étaient encore jamais vu représenter dans de semblables occasions.

On a fait, notamment, une assez grande place aux chapiteaux romans, ce qui est hardi car ce genre de monuments n'est pas de nature à séduire beaucoup le grand public, et ce qui est très juste quand on songe à l'importance qu'eut ce membre d'architecture dans la formation de nos sculpteurs français; c'est par le chapiteau, d'abord, qu'ils se sont assimilé quelques éléments de la sculpture romaine; c'est sur le chapiteau qu'ils ont fait leur apprentissage dans l'art du relief figuré, passant de la volute rudimentaire à la copie de plus en plus exacte, puis de plus en plus libre, de l'acanthe classique

y introduisant bientôt la tête d'angle, la figure, puis l'épisode. La discipline du chapiteau, son volume, sa division en quatre faces, son évasement, ses points de force leur ont fait multiplier les exercices, et comme les gammes de leur métier. C'est ce que montreront, à l'Exposition, les morceaux de Poitiers, de Toulouse, de Notre-Dame des Doms d'Avignon, de Cluny (fig. 1 et 3), de Vézelay, de Soissons. On ira voir, au Musée de Cluny, dans les Thermes réaménagés, ce qu'était le chapiteau parisien à l'extrême fin du XI[e] siècle (restes de St-Germain-des-Prés).

Puis on appréciera le chemin parcouru lorsque le génie languedocien plie la forme humaine à la fois au cadre du chapiteau et à l'expression de la passion intérieure, ou lorsque la savante et grasse Bourgogne, plus ouverte à la vie de la nature, s'attache au rendu végétal avec une largeur qui n'aura rien à envier à la flore gothique, tandis qu'elle exprime en figurines dansantes, des symboles de la plus riche subtilité.

Presque concurremment, en Languedoc, suivi de très près par la Bourgogne, la figure des pieds-droits fait son apparition. Ce qui en évoquera de plus près l'image à l'Exposition, c'est ce haut-relief mystérieux (2), provenant de St-Sernin de Toulouse, où sont représentées deux femmes debout, jambes croisées (ce qui s'est reproduit dans mainte statue-colonne aux origines), étreignant respectivement un lion et un bélier. C'est du relief sur fond, en effet, que s'est progressivement dégagée la statue de portail.

On y appréciera, dans un exemple de choix, le type même de cet art à la fois fougueux et raffiné, âpre et précieux qui règne, dès le début du XII[e] siècle, des deux côtés des Pyrénées.

Et, par un contraste savoureux, on verra à quoi des influences, pour partie languedociennes, pour partie bourguignonnes, mais interprétées par un artiste d'une exquise sensibilité, ont abouti, dans la Vierge de bois, assise, provenant de Saint-Martin-des-Champs (vers 1150 probablement), et conservée dans l'église abbatiale de St-Denis (4). Comme type, c'est l'épanouissement d'une formule, née peut-être en Auvergne, et à laquelle on doit sans doute les premières statues de culte, les premières figures libres, encore bien qu'elles gardent beaucoup de la timidité du haut-relief sur fond. Mais le Jésus-Enfant de la statue de Saint Denis tend déjà, de toute une puissante vitalité, à s'échapper du morne hiératisme passé; sa jambe droite se replie comme s'il voulait se lever; les pieds frémissent impatients, les yeux s'éveillent et le bras droit s'écarte largement de l'axe du corps.

Les statues de Saint André et de Sainte Marthe provenant du tombeau (détruit) de Lazare à Autun, sont peut-être le morceau le plus important que nous ait laissé la fin du XII[e] siècle; sûrement datées d'avant 1180, elles nous montrent ce qu'était à cette époque, dans un milieu et une œuvre de choix, l'état d'avancement de la sculpture française; elles sont, en outre, nos premières figures de ronde bosse dans un art qui ne connut cette forme que par exception; avec un style encore rempli de conventions romanes (arbitraire de la draperie), un style, par ailleurs tout architectural où les membres et les gestes concentrés autour de l'axe se conforment dans l'espace libre à la même discipline que la statue-colonne, on appréciera ce qu'a de maîtrise et de finesse à la fois le sentiment et le rendu de la forme; on goûtera le réalisme hardi qui ne craint pas d'immobiliser et de perpétuer le geste d'une femme se bouchant le nez devant une odeur nauséabonde...

Et voici, avec de telles figures, que s'annonce ce printemps, cette aube de la sculpture gothique qu'André Michel savait accueillir en des termes et avec un accent que nul de ses auditeurs n'oubliera jamais: heure d'exquise réserve et de premières audaces, heure du sentiment religieux le plus frais et le plus direct s'exprimant en formes neuves, heure où la nature est conviée, pour la plus grande joie des hommes, à célébrer la fête éternelle de Dieu et de la Vierge Marie. De tout cœur, nous souhaitons qu'on voie à l'Exposition ces deux fragments du *Couronnement de Marie* de St-Yved-de-Braisne, si expressifs de cette heure de l'art religieux français: on y verra, en tout cas, un des anges qui les accostaient, avec la grâce et la fierté de sa draperie à l'antique et avec des traces de polychromie extrêmement instructives, car toute cette sculpture était peinte... Le thème du Couronnement de Marie est-il né en France? cela paraît probable; est-il la création de Suger, comme le croit M. Mâle? on ne saurait guère l'affirmer; disons que c'est le plus beau présent, le plus pur joyau d'art et de sensibilité chrétienne que l'art de nos cathédrales, et qu'aucun art, sans doute, ait jamais offert à la Mère de Dieu...

Pour qu'il fût possible et qu'il réalisât sa perfection, il a fallu tout un effort d'élaboration portant à la fois sur la draperie, sur les têtes, sur la composition.

Des fragments infiniment précieux de monuments disparus: une tête provenant d'Etampes, une de Senlis, plusieurs de Mantes retraceront quelques-unes des étapes de cette évolution.

3. Chapiteau provenant de l'abbatiale. Les fleuves du paradis. Musée Ocher, à Cluny.

4. Vierge provenant de St-Martin des Champs (Abbatiale de Saint-Denis). Milieu XII[e] siècle.

La tête de Senlis (vers 1180, comme les figures d'Autun) est extrêmement remarquable par une construction du visage (notamment des arcades sourcilières) qu'on ne retrouve guère ailleurs et qu'il m'a semblé (mais cela voudrait être repris et serré de près) reconnaître dans les statues, peut-être pas si restaurées qu'on le dit, de la porte nord du transept à Saint-Denis (7).

Pour l'époque classique des grandes cathédrales, l'Exposition ne pouvait, on le comprendra, nous offrir rien de bien significatif en ce qui concerne la grande statuaire.

Hélas! les anciennes dévastations qui ne sont dues ni aux protestants, ni aux révolutionnaires, mais, chose peut-être plus redoutable, à une révolution du goût, se sont chargées, dans bien des cas, de procéder, en ce qui concerne les jubés et clôtures de chœur, à la mobilisation dont je parlais au début de ces lignes.

Et c'est ainsi que nous pourrons voir un fragment du jubé de Bourges (les vraiment beaux morceaux, et ils sont incomparables, étant au Musée du Louvre), et deux morceaux de celui de Chartres. Ceux-ci appartiennent à un art (milieu du XIII[e] siècle) dont il n'y a pas de témoins dans la sculpture des portails chartrains eux-mêmes et que j'imagine parisien, en raison de son atticisme délicat et de sa fraîcheur de sentiment. On remarquera la façon ingénue dont le sculpteur a résolu la difficulté de rendre visible au spectateur l'ensemble d'une figure couchée. Rien, dans la sculpture des cathédrales, ne surpasse la beauté, tant technique que spirituelle de cette *Nativité* (6) ; au

5. Reims, Maison des Musiciens (milieu XIII[e] siècle).

point de vue iconographique, elle est un compromis entre la donnée du Christ enfant déjà présenté en victime sur l'autel et celle de la simple maternité humaine: ces deux doigts de la mère qui écartent délicatement du cou de l'Enfant le linge qui l'enveloppe, sont d'une observation puisée à la source même de la vie; d'ailleurs, seules trois colonnes supportant la couche du nouveau-né peuvent évoquer le souvenir de l'autel traditionnel; le reste étant bien plutôt à la ressemblance d'une mangeoire à laquelle étaient attachés les liens (brisés) de l'âne et du bœuf. Saint Joseph est d'une aussi vive et fine interprétation, tout le torse penché en avant dans un tendre empressement, et que dire du style exquis de la draperie?... que dire de la juvénile rusticité du berger voisin?...

Le chantier de Reims, on le sait, contemporain pour partie

6. La Nativité. - Débris du Jubé de la cathédrale de Chartres, milieu XIII[e] siècle.

De nombreuses photos illustrant cet article nous ont été communiquées par les Musées Nationaux, à qui nous adressons nos vifs remerciements.

7. Tête de prophète. Musée de Senlis (vers 1180). Ph. Arch. Phot.

de cette œuvre délicieuse, a vu son activité se prolonger beaucoup plus tard et fut, depuis 1220 jusqu'à la fin du siècle, comme le prodigieux creuset où, des formes anciennes jetées à la fonte, surgirent des formes nouvelles et imprévues.

Quelques-unes eurent leur reflet ailleurs, parce qu'elles étaient imitables; d'autres restent l'apanage de l'atelier de Reims parce qu'elles arrivent (comme certaines figures et têtes des parties hautes) à dépasser tout caractère de style circonscrit dans un temps et un pays : tel le jeune pèlerin d'Emmaüs, hélas détruit! de la façade occidentale; tels, tant de merveilleux morceaux vraiment révélés par la photographie puisqu'ils sont à peu près inaccessibles.

Les figures profanes qui, vers la fin de l'activité du chantier et, sans aucun doute, sous la même impulsion, furent sculptées à la façade d'une maison voisine (5), n'ont pas ce caractère dégagé des particularités d'un temps (elles sont nettement du XIII[e] siècle) ni d'un pays, car on les rattacherait, où que ce soit qu'on les rencontre, à l'école de Reims. Cependant, chez certaines d'entre elles, se voit une nuance spéciale de style qui m'a toujours fait penser — comme quelques-unes des figures de la cathédrale, et André Michel était de cet avis — à une influence germanique. Cette influence hypothétique serait comme un choc en retour, puisqu'on sait bien — de l'aveu des archéologues allemands les premiers — tout ce que l'Allemagne a emprunté à Reims.

Vers cette fin du XIII[e] siècle, il se produit, dans l'art français, comme une pause. La sculpture avait épuisé en cent ans un premier idéal, puis un second.

Pour aller désormais plus loin, il lui fallait rester à l'école de la nature et demander à une technique nouvelle des moyens

8

9

10

11

12

Vierges du XIV[e] et du XV[e] siècles.

8. Vierge de Magny-en-Vexin. - On ne saurait trop se plaindre de la piété déplacée et barbare qui afflige de ferblanterie une noble image.

9. Vierge d'Auxonne (XV[e]).

10. Vierge de Fontenay.

Deux statues de la chapelle de Rieux (1[re] moitié XIV[e] s.)

11. Saint Paul. — 12. Saint Antonin.

13. Pieta de Bayel (XV[e] siècle).

d'expression nouveaux pour ce pathétique, pour cette émotion du cœur à laquelle, jusqu'alors, elle s'était à peu près toujours refusée: ce fut la tâche des deux siècles suivants. Mais, sans doute, il y eut un moment d'hésitation et de fatigue, encouragées par la fermeture, l'un après l'autre, de tous les grands chantiers.

C'est, en revanche, à ce moment que vont se développer la statue de culte et la statue portrait, relativement négligées pendant la période d'épanouissement de la sculpture monumentale. La Vierge-Mère à l'Enfant bénéficie la première et le plus largement de cette tendance; certaines formules la distinguent, à ce moment, de ses devancières sans que la rupture ait eu le caractère radical qu'on imagine; d'ailleurs, le nombre des éléments de comparaison appartenant au pur XIII[e] siècle, avec ses caractères de largeur et d'austérité, est si restreint qu'il est assez excessif de parler de la décadence d'un thème. Nous en verrons, en ce qui concerne les Vierges assises, les deux termes extrêmes: Vierge de Gassicourt (début du XIII[e] siècle), encore doucement rigide, et Vierge de Rosay, d'une part; de l'autre, cette précieuse et charmante grande dame des cours du Midi qu'est la Vierge du Musée de Toulouse (XV[e] siècle). Nous sommes loin, avec une telle image, des dames au bélier et au lion, et pourtant, quelques traits sont nettement toulousains dans l'une comme dans les autres.

Mais le type habituel au XIV[e] siècle est celui de la Vierge debout: le bel exemple de Magny, taillé dans le marbre, marque une tendance à la fois large et tendre, humaine et grave, assez rarement exprimée alors dans ce juste équilibre: le regard de la Mère se rencontrant avec celui de l'Enfant d'une manière aussi franche et directe, sans aucune mièvrerie, constitue une belle exception (8).

Un autre courant du XIV[e] siècle, dans son ensemble, qui se manifeste bien entendu dans le type de la Vierge à l'Enfant, est à merveille représenté à l'Exposition par la belle statue (en marbre aussi) provenant du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles où, je ne sais pourquoi, elle passait jusqu'à présent presque inaperçue. La somptueuse matière et l'habileté de l'exécution ne peuvent y faire méconnaître une froideur et une afféterie caractéristiques.

Enfin, il est, à toutes les époques, des œuvres qui semblent échapper à la convention et à la mode régnantes: c'est le cas de l'émouvante Vierge de Bayel dont le geste pathétique ne peut être oublié.

Au XIV[e] siècle, également, se multiplient les statues d'apôtres adossés à des colonnes dans les chœurs d'église; celles de l'église des Cordeliers de Rieux, aux portes de Toulouse, sûrement antérieures au milieu du siècle, se distinguent, dans cette production, par une extraordinaire originalité (11 et 12); elles sont le dernier éclat que jette une école en développement depuis la fin du XI[e] siècle, et non le moins surprenant. Et, par l'ampleur lyrique de la draperie, la vivacité du geste, l'acuité du caractère, elles ne sont pas, elles non plus, sans attaches morales et physiques avec tout le passé languedocien.

Quant à la statue-portrait, elle est partout à cette date: sur les tombeaux (où nous ne la retrouverons pas à l'Exposition), mais aussi dans les chœurs et dans les chapelles d'église, surtout quand il s'agit de sanctuaires royaux et princiers. Et elle aussi manifeste les diverses tendances du temps: elle peut être précieuse (mais à tout prendre assez sèche) dans les statuettes de princesses de la maison de Navarre, provenant de Mantes; elle peut avoir la simplicité et le caractère vraiment *ad vivum* de cette statue de Saint Louis provenant de Maineville (Eure), où très probablement la fit élever (avant 1314) Enguerrand

14. Claus Sluter. Tête de Christ (Musée de Dijon)

de Marigny qui avait les attaches les plus étroites avec la famille royale.

Enfin, dans le troisième quart de siècle, elle peut aboutir à une œuvre comme le *Charles V* du Louvre qui, on le sait maintenant, avait été chargé de figurer, au portail des Quinze-Vingt, Saint Louis sous les traits du roi régnant. Exactitude physionomique dont nous est garant la « fiche signalétique » de Christine de Pisan, confirmée par les autres portraits du temps, grandeur de l'interprétation, sentiment qui traite la réalité sans cruauté, mais avec amour, quelque chose d'aussi large et de plus ému qu'un Houdon, tel est le *Charles V* du Louvre.

Les choses en étaient là, quand souffla sur la sculpture française la glorieuse tempête bourguignonne; car je persiste à penser que le style qui se manifeste le plus authentiquement dans le Puits de Moïse et qu'on a le droit de désigner par le nom de la province française où il s'est constitué, est un élément hétérogène au génie national. Seuls, ses débuts au portail de la Chartreuse de Champmol et surtout dans la Vierge de ce portail, pourraient-ils, à la rigueur, être rattachés à une tradition régionale amplifiée par des influences nouvelles.

La jolie Vierge d'Auxonne (le type de la Vierge à l'Enfant ne pouvant échapper à la mode nouvelle) est un charmant exemple de la manière sans trop d'excès (9).

Mais un autre courant, en soi plus profond, continue à se manifester: le pathétique a fait son entrée dans la sculpture française, et le style slutérien n'est qu'un cas de ce pathétique: il ne l'a pas créé ni apporté. Certes, la tête du Christ, seule sauvée du Calvaire de Dijon (on sait que les prophètes de ce que nous appelons le Puits de Moïse n'étaient que les témoins d'un Crucifiement) est d'une magnifique et sobre intensité douloureuse (14). Oserai-je dire qu'elle m'émeut beaucoup moins que cette toute simple Pietà rustique de Bayel? (13) La Champagne, elle aussi grande terre de sculpteurs, assez vite desséchée par un apport italien mal compris, n'a rien de plus pénétrant et de plus beau.

Combien la tête meurtrie de ce jeune paysan, poussée jusqu'au sublime religieux par l'humble ferveur de l'accent, n'est-elle pas propre à « détremper » (selon l'expression chère à Saint François de Sales) de tendre pitié un cœur chrétien?

Et c'est à une Pietà française, celle de Dierre (Aube), qu'il était peut-être réservé de porter aux sommets l'expression religieuse du thème en joignant les mains de la Mère au-dessus de cet autel qu'offre le corps sacrifié du Rédempteur, son Enfant. Idée de même ordre, au fond, que celle qui détache, en apparence, de son Fils nouveau-né, la Mère des Nativités romanes ou gothiques alléguées plus haut.

Entre tant d'îlots qui s'isolent de la rafale bourguignonne et continuent dans le calme et la simplicité la tradition française, celui de Touraine, on le sait, est des plus riches en œuvres significatives, surtout dans les dernières années du XV^e^ siècle.

Là, comme partout, les images de la Vierge Mère offrent les plus évidents témoignages du style et de l'école. La Vierge d'Olivet, celle d'Ecouen resteront au Louvre où il conviendra de les visiter pour juger à quel point la jolie statue venue de Mesland à la Rétrospective, tourangelle aussi, leur est apparentée. Et le type né en Touraine, essaime, lui aussi, puisqu'on en retrouve des variantes jusqu'en Bourgogne et jusqu'en Brivadois.

Combien, à ces confins indécis du XV^e^ et du XVI^e^ siècles, d'autres œuvres charmantes et toutes simples ne sollicitent-elles pas notre sympathie, nées presque toutes de ce culte des saints qui multiplie alors les images tout près de notre vie comme pour en rapprocher nos prospecteurs eux-mêmes!

15. Germain Pilon. Vierge de l'église de la Couture, Le Mans.

16. Tête de Christ, XV[e] siècle, Musée de Beauvais. (Clichés Giraudon, d'après le moulage du Trocadéro).

Nous verrons à l'Exposition deux versions assez différentes d'un même sujet: deux Sainte Madeleine; l'une, de Montluçon, qui a une bien subtile élégance dans sa longue robe ajustée, avec un petit visage dont on retrouve le type régional, notamment aux vitraux de Moulins; l'autre de Limeray, en apparence d'atours plus recherchés, en réalité plus ronde et plus rustique: toutes deux essayant un naïf compromis entre la « mondanité » de Madeleine et son rôle de Sainte femme au tombeau que rappelle seul le vase de parfums.

Enfin, en ce qui concerne l'art spécifiquement religieux, nous terminerons ce bref chapitre sur la vision de la précieuse petite Vierge de Germain Pilon, à la Couture du Mans (où elle paraît si étonnée de se trouver dans ce milieu plutôt rude) (15).

On aurait beau jeu à établir une comparaison entre cette figure et ses devancières du XIII[e] au XV[e] siècle. A vrai dire, est-elle moins religieuse que beaucoup d'entre elles (et je n'en excepte pas la Vierge dorée d'Amiens)? Bien fort de son fait qui le soutiendrait; ici, comme dans la plupart des exemples antérieurs, à partir de la fin du XIII[e] siècle, seule une nuance de mélancolie indéniable empêche que nous nous sentions en présence d'une mère, purement et simplement humaine. Quant au petit Enfant, lui, il oublie, tout le premier, sa divinité qu'une nudité complète achève de faire oublier.

Au point de vue technique pur, Germain Pilon impose à sa figure un problème d'équilibre inédit, en fléchissant justement la jambe qui sert ordinairement d'appui à la femme portant un enfant, et cela détermine, dans sa charmante statuette tout un jeu subtil, raffiné, instable de courbes et contre-courbes.

Quelque chose est bien mort ici et c'est au moins la simplicité, sœur de cette divine humilité, toujours conseillère d'élection d'un véritable art religieux.

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION.

En haut :
Nicolas Froment, triptyque du Buisson Ardent, 1475. Cathédrale d'Aix-en-Provence.
Photo Giraudon.

En bas :
Annonciation de l'église de la Madeleine, Aix-en-Provence
1442
Photo Giraudon.

Enguerrand Charonton. - Le Couronnement de la Vierge, 1453. Villeneuve-lès-Avignon Photo Bulloz

En regardant les Primitifs
à l'Exposition de l'Art Français

Que l'art du Moyen-âge ait d'abord servi l'Eglise, c'est un fait dont personne ne songerait à s'étonner et nous en avons encore aujourd'hui la preuve sous les yeux: églises, couvents, manuscrits et tableaux destinés au culte sont infiniment plus nombreux aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles que les ouvrages exécutés pour le roi ou les princes; encore est-il juste de remarquer combien fréquemment les grands personnages consacrent une part de leur fortune à quelque grande fondation pieuse qui doit leur procurer le pardon de leurs fautes et le bonheur éternel.

Cette préoccupation de la vie future, si elle tient la place principale dans l'esprit des donateurs du XIII^e^ siècle et encore au XIV^e^ siècle, va se trouver compromise au XV^e^ par la vanité des bienfaiteurs, le besoin qu'ils éprouvent de faire parler d'eux. Des modestes statues qui gardent leur mémoire les donateurs ne se contentent plus, il faut que leurs armoiries éclatent partout, il faut que l'on sache enfin leur geste et que les générations s'en souviennent.

C'est ainsi que va naître l'art du portrait peint. D'abord le donateur est agenouillé humblement, présenté par son saint patron et tout petit devant la Vierge ou le Christ, ou bien encore un écu rappelle seul à qui l'église doit le tableau votif.

Puis, les peintures devenant avec le XVe siècle plus importantes, formant même d'imposants retables peints, les donateurs vont se trouver à l'aise pour se faire représenter sur les volets, eux et leur famille. De ce jour, de véritables ensembles de portraits sont nés et je n'en veux pour exemple que le triptyque de Nicolas Froment du Musée des Offices ou celui de la cathédrale d'Aix-en-Provence, où le roi René et sa femme Jeanne de Laval se font reconnaître depuis quatre siècles.

Or nous constatons que c'est précisément vers le milieu du XVe siècle que le portrait proprement dit devient chose courante. On me citera, je le sais, le portrait du roi Jean le Bon du Louvre ou celui de René d'Anjou à la Bibliothèque Nationale, à coup sûr antérieur, mais ces exceptions confirment la règle et c'est l'évidence même qu'avec les peintres de la Loire ou du Bourbonnais se multiplient ces effigies de grands seigneurs que nous retrouvons avec une infinie curiosité: le roi Charles VII, Juvénal des Ursins, Louis XI, Dunois! Que ne donnerions-nous pas pour connaître, traduits par un contemporain, les traits de Jeanne d'Arc ou pour retrouver le portrait perdu de Saint François de Paule que Jean Bourdichon peignit à la demande du roi Louis XII.

Si j'ai un peu insisté sur cette question du portrait, c'est qu'il me semble intimement lié à la notion d'ex-voto et dépendre par suite, pour une part, de l'art religieux, car j'imagine, est-ce pure fantaisie? qu'avant d'exécuter un ex-voto, le peintre devait exécuter du donateur un portrait d'après nature, que celui-ci gardait ensuite. Certains faits, qu'il serait trop long d'énumérer, tendent à donner à cette hypothèse une apparence de justesse.

Les salles consacrées aux Primitifs rendent bien compte de cette prédominance des sujets religieux : Adoration des Mages, Crucifixion, Vierge à l'Enfant, saints abbés ou saints guerriers. Pourtant la peinture profane y est aussi représentée par des fresques qui proviennent du palais d'été du Pape Jean XXII à Sorgues. L'acquisition toute récente par le Louvre de cet ensemble consacre son importance, et, en effet, de toutes les peintures profanes à fresque qui décoraient les châteaux, la plupart ont été détruites. Celles-ci du milieu du XIVe siècle n'en sont que plus précieuses, et l'on ne saurait leur comparer que les fresques de la tour de la garde-robe au Palais des Papes, connues depuis plus longtemps. En apparence les œuvres sont tout à fait voisines et cependant l'une, celle du Palais des Papes, est tout imprégnée encore de style siennois, tandis que les fresques de Sorgues sont de tradition purement françaises.

C'est bien là, d'ailleurs, l'intérêt de l'étude un peu approfondie des sources de la peinture française du Moyen-âge et de ses premières manifestations originales, étude toute de nuances qui fait apparaître en Provence et même jusqu'à Angers mille nuances qui vont des œuvres de Simone Martini, exécutées à Avignon, à des réalisations aussi françaises que les fresques du Palais du Pape Jean XXII à Sorgues, ou l'Annonciation de la collection Arthur Sachs.

Si nous voyons travailler au Palais, pour le Pape, Simone Martini, puis Matteo de Viterbe avec leurs équipes, nous savons encore que des autochtones et aussi des étrangers les assistaient. Les Italiens repartis ou disparus, ce sont ces aides, formés au style et à la technique italiens, peut-être, mais de goût français, qui donneront ces productions d'un style si raffiné, qui, aujourd'hui encore, font notre joie. Il est certain que l'influence italienne s'exerça de mille autres façons, que des Français travaillèrent en Italie et que des artistes, aujourd'hui encore inconnus, introduisirent en France un certain goût méridional.

Il s'en faut pourtant que cette influence méridionale ait été aussi importante qu'on l'a dit parfois, car la France, avant de produire des peintures portatives pratiquait, et avec quel succès, la miniature dont Paris s'était fait une spécialité, et aussi des fresques, dont malheureusement presque tout a péri. Joignez à ce souffle méridional, à cette tradition longuement mûrie, un apport de vérité et d'observation venu de Limbourg avec d'admirables artistes qui trouvent en Ile-de-France le climat qu'il fallait pour épanouir leur talent.

Pourquoi dès lors resterons-nous les seuls, alors que l'Europe et les Etats-Unis nous les envient, pourquoi resterons-nous les seuls à ne pas estimer à leur valeur nos vieux peintres du XVe siècle?

JACQUES DUPONT.

Une des fresques à sujets rofanes, découvertes en 1936 dans le Palais de Jean XXII, à Sorgues. Photo Bulloz.

Le Maître de Moulins. Détail du triptyque de la cathédrale de Moulins, Vers 1498

Les Primitifs de la Loire et du Bourbonnais

Les chefs-d'œuvre du XV^e^ siècle, réunis à la Rétrospective de l'Art Français, affirment à nouveau le souverain intérêt de notre peinture primitive.

En 1904, la révélation de nos peintres du moyen âge créa un mouvement d'émotion sur lequel s'exaltent encore de jeunes érudits qui n'étaient pas nés alors.

En 1932, dans l'admirable « exhibition » de l'art français à Londres, la salle des primitifs était le plus émouvant « premier chapitre » de l'histoire de nos maîtres.

Aujourd'hui, c'est à Paris même, à l'Exposition de 1937, que nous pouvons évaluer ce que représente pour la vitalité de la peinture française, le XV^e^ siècle, héritier des traditions romanes et gothiques qui avaient inspiré l'Europe pendant trois siècles.

Dans ce nouveau Musée, magnifiquement inauguré par la grandeur traditionnelle de notre art, on peut mieux encore dégager la part de nos maîtres du XV^e^ siècle. Ils ne sont pas isolés en vase clos, mais considérés comme une des étapes de l'évolution continue de la peinture française, qui conserve ses qualités innées, même sous la vague de l'italianisme renaissant. Cette vision d'ensemble permet de constater dans la peinture, par delà les influences étrangères, les modes, les changements du goût, des caractères spécifiques, peut-être dûs — comme l'a si bien indiqué M. Focillon — à cette magnifique école de statuaire gothique.

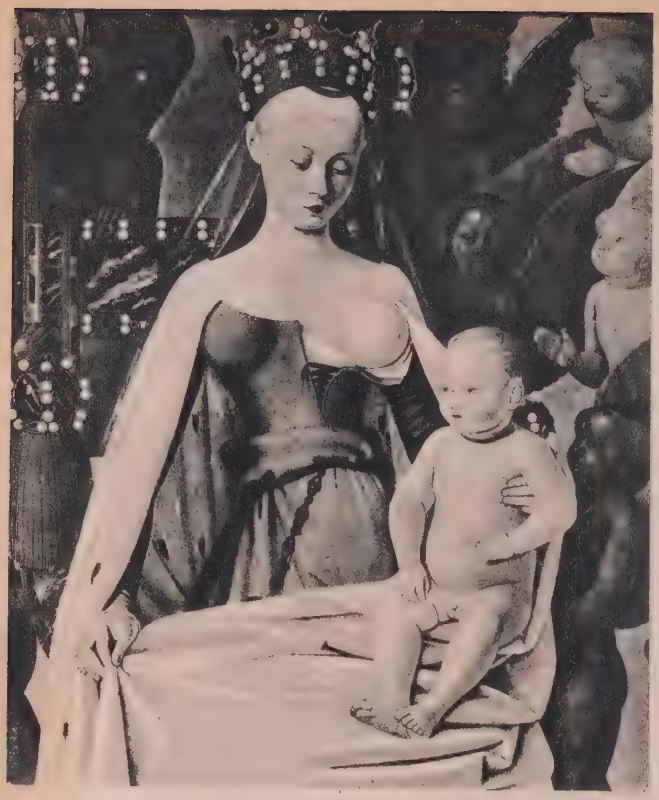
Le travail en commun des imagiers, des peintres, des orfèvres, crée une unité de vues et de moyens dont on constate les effets: chez Fouquet, par exemple, interprétant sa « Vierge à l'Enfant » d'Anvers comme une sculpture peinte; ou certains maîtres de l'Ecole d'Avignon, dont les œuvres se composent comme des bas-reliefs polychromes.

Sentiment profondément religieux, moyens d'expression nettement personnels: tels sont les deux caractères de la plate peinture du XV^e^ siècle qui se dégagent dans l'ordre intellectuel et l'ordre plastique. Ces deux caractères sont particulièrement évidents dans les écoles de la Loire et du Centre, et c'est à dessein que nous chercherons nos exemples dans les peintures de Jean Fouquet ou de l'énigmatique Maître de Moulins, mon confrère Jacques Dupont évoquant ici les primitifs d'Avignon.

En peinture, il y a la part des moyens d'expression et celle de la valeur intérieure de l'œuvre. Les artistes de toutes époques et de tous pays ont utilisé une iconographie ou des procédés techniques traditionnels. Cela ne permet pas d'expliquer ce qui fait la classe esthétique, l'accent, la portée, la force d'évocation, le côté humain et original de l'œuvre.

Chez nos primitifs français, où le réalisme domine, les visages sont presque tous très typés, même quand il ne s'agit pas de portraits. Le visage « moral » de l'individu, domaine intérieur difficilement accessible, les peintres de chez nous au XV^e^ siècle, en ont eu la révélation. Leur observation de la vie est toujours marquée d'intelligence, souvent d'esprit. La recherche de l'originalité, si exaspérante parfois dans l'art moderne, ne les effleure pas. Leur émotion est contenue, sans aucun lyrisme; leur sincérité est profonde, mais disciplinée.

Ces peintres, si différents dans leurs moyens plastiques, ont entre eux une communauté de sentiment, de gravité, de distinction. Il faut bien rappeler aussi, quoique ce soit vérité rebattue, cet instinct d'équilibre, de mesure, de tact et d'in-



Jean Fouquet. - La Vierge aux Anges. Musée d'Anvers

tuition, qui fera de l'art tourangeau l'art par excellence de la France du XV^e siècle. Les Saintes de Fouquet, les aimables Vertus sculptées par Michel Colombe, expriment un ensemble de qualités foncières qui constituent la « langue française » de l'art .

Quelle sera la grande dominante qui, à travers ces procédés et cet instinct, va s'imposer à nous, non seulement par ses qualités spécifiquement françaises, mais par son inspiration?

Chez nos simples artisans du XV^e siècle, l'intelligence contrôle toujours la sensibilité; on n'y trouve jamais les excès de passion d'un Van der Weyden.

Nous ne savons presque rien de la vie des peintres du XV^e siècle, de leurs habitudes, de leurs goûts, même quand il s'agit d'un Jean Fouquet! Mais nous connaissons la dignité et l'humaine tendresse de leur sentiment religieux.

C'est cet art, dont M. Huyghe définit si bien la grande constante intérieure à travers les siècles: « l'accent d'humanité que l'art français porte sur ce qu'il touche ».

Il ne nous appartient pas de tracer ici une esquisse de l'esprit religieux en France à la fin du Moyen-âge; mais un fait s'impose à nous après l'analyse des œuvres exposées. Ce besoin d'humanité, cet échange de sympathie de l'artiste au spectateur, qui crée un mystérieux rapprochement entre l'œuvre d'art et celui qui la regarde, a trouvé son expression la plus harmonieuse dans le sentiment religieux des artistes envers la Vierge Marie. La dévotion à la Vierge, qui avait déjà si souvent servi les artistes, prendra toute sa portée dans l'art spécifiquement français du XV^e siècle. Elle sera désormais la souveraine inspiration des thèmes religieux d'un Jean Fouquet, d'un Maître de Moulins, d'un Enguerrand Charonton, d'un Nicolas Froment.

Il entre dans cet attachement respectueux et passionné pour la Vierge, du sentiment qu'éprouvent encore pour Elle beaucoup d'âmes pieuses et tendres de nos contemporains. Besoin de confiance aveugle en la bonté, l'indulgence infinie la maternelle tendresse de la Vierge, intercesserice toujours exaucée par son divin Fils. Cet élan conduit les artistes vers Celle qui a connu la vie, ses joies et ses douleurs, et qui se penche avec une pitié compréhensive vers le sort des humbles mortels.

Cette incarnation, dans la personne de la Vierge, des aspirations, des émois, de la douceur et du pathétique humains a inspiré cette commune expression de la Mère Céleste. Mais combien variées seront les nuances de cette tendresse filiale des peintres, depuis l'heureux émoi de la jeune Vierge de l'Annonciation, jusqu'à l'émotion pathétique des Vierges douloureuses des descentes de Croix!

La Vierge traversée des douleurs humaines de la Mère qui voit souffrir le fils de sa chair, a été exaltée dans deux chefs-d'œuvre du XV^e siècle. L'un figure au Musée du Louvre c'est la Pieta d'Avignon; l'autre rayonne d'une émouvante et grave beauté à l'Exposition: c'est la Pieta de Fouquet, de l'église de Nouans.

Une douzaine de figures, de mise en page très ramassée, sont groupées autour du Christ fruste et anguleux, dont le

Jean Fouquet. - Le Christ. Détail de la Pieta de Nouans.
Photo Giraudon.

Jean Fouquet. - Déposition de Croix, vers 1466. Église de Nouans près de Tours. Photo Giraudon.
Cf., sur la couverture, la tête de la Vierge (photo Giraudon).

corps blafard se découpe sur l'admirable manteau de la Vierge étendu sur le sol. C'est Elle, la Mère douloureuse, autour de laquelle se concentre toute la puissance de sympathie humaine. Abîmée dans sa douleur, sans mimique, profondément émouvante, le regard chargé d'une poignante expression de détresse intérieure, elle semble s'offrir à nos regards dans son âpre aspect sculptural. La puissance austère du dessin du tourangeau Fouquet, son acuité d'analyse qui souligne et accentue, ne sont-elles pas d'essence toute française, et la Vierge de Nouans n'évoque-t-elle pas, dans son pathétique contenu, un visage de notre pays?

Fouquet s'attendrit souvent devant la grâce touchante de la « Vierge à l'Enfant ». Pour le Trésorier des Finances de Charles VII, Etienne Chevalier, son protecteur, il peint un diptyque dont faisait partie la Vierge du Musée d'Anvers. Cette belle Vierge, si vraiment femme dans son geste maternel de nourrice, conserve cependant l'attitude hiératique d'une Reine du ciel. Son visage très typé (on veut y voir le portrait d'Agnès Sorel) reflète une distinction grave, que n'éclaire aucun sourire — trait caractéristique des Vierges françaises du XV[e] siècle.

Elle est bien française cette noble dame au grand front, au nez fort, au type bien de « chez nous », qui ne se réclame d'aucune ascendance septentrionale ou italienne, mais qui garde au contraire nombre de traits communs avec les portraits de nos aïeules. Le Saint Etienne présentant le donateur, Etienne Chevalier, du volet de Berlin, tête de moine, spiritualisée, dépouillée, et cependant étude sincère, demeure un des portraits les plus raffinés de Fouquet.

Le Maître de Moulins, qui travaille en Bourbonnais à la fin du XV[e] siècle, enveloppe de douceur sa ferveur pour la Vierge. Il tempère de grâce la puissance d'un Jean Fouquet, sans y mêler la nuance de bonhomie familière des Flamands.

Elle est bien française aussi cette Vierge de la Nativité d'Autun, d'une beauté précieuse, mais difficilement accessible dans son insistante réserve. Quelle ferveur muette et concentrée dans le simple geste des mains, et combien est émouvante l'expression intense devant la radieuse petite figure de Jésus nouveau-né! Le Maître de Moulins, moins puissant que Fouquet dans son acte d'amour filial envers la Vierge, excelle à créer une atmosphère d'émotion en se gardant de toute mimique accentuée. Le geste des mains est le seul mouvement qu'il recherche.

Cette même contemplation ardente, ce même fin visage

Le Maître

En haut :
Volets du triptyque de Moulins.
Photo Giraudon.

En bas :
La Nativité, vers 1480. (Evêché d'Autun).
Photo Giraudon.

de

Moulins

En haut :
neau central du
ique de la cathé-
e de Moulins, vers
1498.

En bas :
La Vierge aux Anges
vers 1490
(Musée de Bruxelles)

Détail de la Nativité
d'Autun.
(Photo Giraudon).

un peu fermé, on les retrouve dans la Vierge aux Anges, de Bruxelles, précieux petit joyau.

Dans la Nativité d'Autun apparaissaient déjà deux anges adorateurs, discrets et effacés. Dans la Vierge de Bruxelles, quatre angelots aux yeux bridés comme la Vierge, accompagnent de leur extase le petit Enfant Jésus potelé. Ceux-ci sont vraiment les frères aînés de ces anges exquis du triptyque de Moulins, qui rayonnent de grâce juvénile sur le panneau central. En trios recueillis, pénétrés d'une divine allégresse, ils forment cortège à la Reine du Ciel et à son divin Fils.

Rien n'est plus évocateur de ces liens étroits de tendresse qui unissent le peintre à son sujet d'élection que ce « Couronnement de la Vierge ». Marie est représentée suivant le verset de l'Apocalypse « vêtue de soleil, la lune sous les pieds, elle a mérité d'être couronnée de douze étoiles ». La Vierge est comblée; portant son bel enfant sur les genoux, elle ploie légèrement la tête devant l'afflux des grâces divines. Deux anges volant horizontalement, aériens et légers, d'une distinction incomparable, soutiennent au-dessus de la Vierge la couronne de joyaux. Le joli visage de Marie est empreint de la gravité coutumière du peintre, un pli mélancolique semble même s'accuser sur la bouche délicate. Prescience des douleurs de la terre, charge de la Rédemption qui pèse sur ses frêles épaules? Composition d'une poésie austère et nimbée de tendresse réservée et fièrement sereine.

Les volets où figurent les donateurs, d'un côté Pierre de Bourbon, de l'autre Anne de Beaujeu avec sa fille, témoignent que ce peintre dévôt devant la Vierge redevient le réaliste insistant et parfois cruel des portraits de son temps. Suzanne de Beaujeu, triomphe de laideur, Anne de Beaujeu, sèche et majestueuse, sont présentées à la Vierge par une Sainte Anne fine et racée, dont le visage de belle tradition française esquisse un sourire nuancé d'ironie.

Là, comme dans son portrait du vieux Cardinal Rolin de la « Nativité » d'Autun, le Maître de Moulins retrouve les solides qualités de race qui ne se démentiront pas à travers les siècles dans le portrait français: probité, volonté de tout dire, beauté de métier.

On peut se demander pourquoi la tendresse instinctive de nos maîtres du XV[e] siècle pour la Vierge les a conduits à traduire son émoi maternel, même le plus doux, par ce visage d'une gravité raffinée, que n'éclaire aucune joie apparente. Préparée par les prophètes, avertie par les paroles du vieillard Siméon, son instinct de mère sent planer sur son cher petit enfant l'ombre terrible de la Passion. A moins que, les peintres attirés vers Elle parce qu'elle est plus accessible aux sentiments humains, ne craignent, par un réalisme trop direct et trop familier, d'en faire « une femme comme les autres ». Cette réserve hautaine, ce repliement vers une vie intérieure qui s'éloigne de nous, sont-ils des moyens, pour le réaliste, de créer autour de la Vierge Marie l'atmosphère céleste de la Reine du Ciel?

J. BOUCHOT-SAUPIQUE.

Les objets d'art

Autant que dans les cathédrales, la foi du moyen âge s'est manifestée avec ampleur dans ces menus objets qui relèvent des arts dits mineurs: c'étaient des objets de culte, des reliquaires ou des pièces de dévotion d'usage domestique; c'étaient, jusqu'en plein XVI[e] siècle, des présents faits à quelque sanctuaire à la suite d'un vœu comme serait le buste ou le collier de Sainte Valérie offert par Charles VII à l'église de Chambon, ou faits à l'article de la mort comme la conque, montée d'argent doré, donnée par un évêque de Luçon à Notre-Dame de Chartres; c'étaient des offrandes destinées à marquer quelque événement heureux, un mariage, tel le buste de Gimel, ou même un sacre royal, ainsi le reliquaire de la Résurrection donné par Henri II, ou celui de la nef de Ste-Ursule, où se trahit, dans une prière, l'angoisse du pauvre Henri III.

Et pourtant ce qui nous reste n'est rien en comparaison de ce que les Huguenots, la Révolution surtout, les besoins d'argent ou la sottise humaine ont détruit. C'est miracle que la Sainte-Coupe de Sens ait été sauvée, que l'héroïsme d'un prêtre ait préservé ce morceau d'émail presque unique qui formait, à Boulogne, le centre du reliquaire du Saint-Sang, ou encore des objets du culte qui appartinrent à St-Gauzelin et que leurs mille ans et ces vicissitudes ont laissé un peu délabrés. La piété d'un peuple entier, fidèle à son culte, a sauvé à Conques, la Sainte-Foy et son trésor, dont quatre pièces, des environs de 1100, sont ici exposées. Une circonstance imprévue, la dissolution de Grandmont, a conservé presque entier le trésor du grand Ordre de St-Etienne-de-Muret, réparti entre de petites églises du Limousin et soustrait ainsi aux convoitises révolutionnaires. La tourmente passée, on vit des religieux sortir de leurs cachettes de précieux reliquaires, telles les Dames de St-Pierre de Reims ce vase de la Sainte-Epine, jadis présent royal, ou cet ancien moine de Tamié fouillant les ruines de son abbaye pour en retirer le tau d'ivoire roman qui appartient aujourd'hui à la cathédrale de Moutiers.

Devant cette réunion d'œuvres d'art qui nous émerveille aujourd'hui, pour comprendre quelle immense foi se dépensait autrefois dans ces objets d'art religieux, notre première pensée doit aller aux grands chefs-d'œuvre, aux monuments d'orfèvrerie où chaque siècle apportait son offrande et son goût, les grandes châsses de Chartres, de Reims, de Paris, les trésors de Notre-Dame de Boulogne, de St-Martial de Limoges, de St-Martin de Tours et combien d'autres entièrement détruits par quelques fanatiques. Les épaves qui ont échappé au grand naufrage et que, dans un tourbillon, on voit réapparaître, transformées en objets de curiosité, à chaque exposition universelle, sont le faible souvenir d'une France chrétienne dont nous pouvons être fiers pour autant que nous la continuons.

Et pourtant, parmi ces restes mêmes, beaucoup sont amoindris, défigurés, mutilés. Le pied de croix de St-Bertin nous éblouit de ses dorures et de ses émaux: il a perdu son sens symbolique, privé aujourd'hui du crucifix qu'il était destiné à soutenir; et qu'est-il lui-même, comparé à son premier modèle, l'énorme pied de croix demandé par Suger à des orfèvres lotharingiens pour son abbaye de Saint-Denis! Peu d'œuvres ont eu autant de malheurs que le grand candélabre de l'abbaye de St-Rémi de Reims qui, dès sa naissance, avait suscité par son luxe la colère de Saint Bernard: le seul fragment qui échappa au creuset révolutionnaire fut à demi calciné lors du bombardement de Reims en 1914.

Dans toutes ces œuvres d'art parvenues jusqu'à nous, chaque siècle, selon sa richesse et ses conditions économiques, a montré une égale et aussi généreuse ferveur. L'exposition ne présente pas d'objets d'art religieux après la fin du XVI[e] siècle. Bien que leurs œuvres soient méconnues, ignorées et démodées, le XVII[e] et le XVIII[e] siècles, dont l'orfèvrerie civile est hors de pair, ont exprimé la même piété que leurs devanciers. Il n'est que de voir quelle importance avait alors chez les orfèvres de province la messe de Saint Eloi ou le service funèbre de la communauté, quel honneur c'était pour un orfèvre parisien de devenir marguillier de sa paroisse ou de porter la châsse de Saint Marcel, quel amour mit à construire la petite église de St-Louis du Louvre, dont il se fit l'architecte, le grand Thomas Germain enrichi des commandes de l'Europe entière.

A côté de ce caractère universel, catholique, il est indéniable que chaque époque eut ses préférences et s'exprima par des techniques, des matières et des formes différentes.

C'est par un hommage, sans doute involontaire, à l'ordre de Saint Benoît, qui sauva la Gaule de la barbarie, que débutent les pièces d'orfèvrerie: travail grossier, certes, mais qui montre, avec la châsse de Saint Bonnet, le succès, dès le VII[e] siècle, de la petite châsse à deux rampants qui s'épanouira encore en plein XIII[e] siècle chez les émailleurs limousins (châsses de Gimel, de Sens, de la collection Chappée).

Reliquaire du Saint-Sang, émail (Boulogne/Mer). Ph. Vizzavona.

Vierge d'ivoire, XIV[e] siècle. Villeneuve-lès-Avignon.

A l'époque carolingienne, la civilisation est sauvée, l'habileté technique réapparaît; la splendeur est réservée au livre, à l'évangéliaire: à Tours, à Corbie, à Orléans, à Metz, scribes et miniaturistes composent des pages parfaites que relient magnifiquement orfèvres et ivoiriers; les évangéliaires de Gannat, de Morienval ou de Nancy en sont les témoins.

L'époque romane avait d'abord connu, pour les évêques comme pour les abbés, le tau pastoral, orné de motifs souvent chimériques comme ceux qui viennent de Jumièges, de Coulombs ou de Tamié; elle eut à créer la crosse et le fit avec une si simple élégance (crosse d'ivoire de Vannes) que pareil équilibre entre la volute et le nœud ne se retrouve plus dans les crosses émaillées du XIII[e] siècle comme celle de la cathédrale de Poitiers et encore moins dans les crosses d'orfèvrerie plus tardives comme celle de Maubeuge.

Après des tâtonnements qui durèrent de longs siècles, et dont la plupart des chaînons manquent, la fin du XII[e] siècle atteignit à la perfection dans le calice: l'harmonie des parties, la richesse, et, malgré tout, la sobriété, éclatent dans le calice de Reims, le chef-d'œuvre assurément des coupes sacrées.

Sous l'afflux des reliques, souvent extraordinaires, ramenées de Terre Sainte, le siècle de Saint Louis exécuta d'innombrables reliquaires: la plupart de ceux de Grandmont datent

Nicolas Poussin. - Saint Matthieu et l'Ange (Kaiser Friedrich Museum, Berlin).

de cette époque. Ces monstrances, on les voulut précieuses, on les rehaussa de pierreries, on eut recours à des techniques raffinées comme le nielle dont les fines incrustations se voient sur la croix-reliquaire du Paraclet ou sur les bras de Crespin. Bientôt on en accrut l'éclat par des émaux translucides appliqués sur or et sur argent ainsi qu'en témoignent le vase-reliquaire d'Amiens ou le fragment de Boulogne.

Mais en ces débuts du XIVe siècle, où le travail de Limoges, après avoir produit des chefs-d'œuvre comme la plaque de Nevers, déclinait et était désormais jugé trop rude, les commandes des églises et des fidèles s'adressaient aux maîtres parisiens, aux orfèvres et surtout aux ivoiriers; ceux-ci, guidés par les sculpteurs de pierre, se vouèrent surtout au culte de la Vierge (Vierges de Villeneuve-lès-Avignon et de Rouen), mais racontèrent aussi des pieuses histoires sur leurs tablettes (Dijon) ou autour de leurs boîtes (Dijon) et de leurs coffrets (Toulouse).

Le réalisme, la familiarité qu'entretenaient les gens du moyen âge avec *leurs* saints, les portèrent naturellement, surtout au XVe siècle, à demander aux orfèvres comme aux sculpteurs leur portrait, rehaussé de couleurs au naturel ou d'émaux; de là ces bustes formant reliquaires qui vont de Saint Adrien de Tours à la petite Sainte Fortunade en passant par le buste de Sainte Valérie de Chambon.

La fin du XVe siècle et le début du XVIe semblent marquer dans les pieuses offrandes le goût de la tapisserie. Au détriment des fresques, mais à leur imitation au début, chaque église veut avoir, tissée dans la laine, la légende de son saint patron, Saint Piat et Saint Eleuthère à Tournai, Saint Pierre à Beauvais, Saint Rémi à Reims, Notre-Dame à Beaune et à Reims. Ce n'est pas qu'auparavant on ait négligé les sujets religieux dans l'art du tapissier: l'Apocalypse d'Angers est là pour donner le plus vigoureux démenti. A la fin du moyen-âge, la grande simplicité des moyens, le petit nombre des couleurs employées rendent la tapisserie relativement peu coûteuse. Plus tard, Flandres et Gobelins la compliquent et elle cesse de raconter aux pauvres gens, sur les murs des églises, de merveilleux récits.

Dans cette éclosion de toutes les branches de l'art, la foi des donateurs était certes pour beaucoup, mais par dessus tout la foi de l'artiste: moine au début, il avait instruit le convers et, dès le XIIe siècle, des laïques aussi fréquentaient les ateliers monastiques. Lorsque les artisans des villes aux XIIIe et XIVe siècles se groupèrent, ce fut sous forme de communauté ou de corporations, où la vie religieuse, jusqu'en 1789, ne cessa d'avoir une influence profonde, car la confrérie religieuse était partie intégrante et active de ces corporations. De là cette beauté du travail, cette honnêteté dans les plus humbles ouvrages qu'expliquent les mots de Péguy: « Ils allaient, ils chantaient. Travailler était leur joie même.. Ils disaient en riant, et pour embêter les curés, que travailler c'est prier ».

PIERRE VERLET.

Le Sentiment religieux et l'Art de 1600 à 1900

Georges de Latour. - Détail de : Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes (Kaiser Friedrich Museum, Berlin).

En ce début du XVII[e] siècle, la crise est passée. L'Eglise a retrouvé son autorité. Elle a repris en mains la direction des consciences. Elle a réconcilié la science ancienne des livres avec la science nouvelle des faits, réaccordé les grandes découvertes terrestres, physiques, astronomiques dont le XVI[e] siècle fut si fécond, avec le sens de la tradition. Plus petit, délimité plus strictement d'un côté, mais de l'autre s'étendent en possibilité à toutes les terres découvertes, le monde catholique a succédé à la chrétienté. Le protestantisme est endigué, mis à l'écart et ne peut plus menacer Rome. L'Eglise sort de l'épreuve humainement affermie, intérieurement épurée, spirituellement intacte. Elle admet volontiers l'esprit nouveau de la Renaissance, et sait reconnaître sa valeur, mais elle ne lui permet pas l'entrée du sanctuaire, plus gardée que jamais. Le Concile de Trente a séparé officiellement le profane et le sacré. A la civilisation spirituelle du moyen âge a succédé, non sans bouleversements, non sans ruines et catastrophes, une civilisation matérielle qui n'en est encore qu'à sa première phase : la phase humaine, conciliable encore, malgré son orgueil et sa suffisance, avec l'esprit du divin. Mais en moins de deux siècles, l'homme lui-même disparaîtra au profit de la seule et exclusive nature, qui elle-même s'éparpillera, ne laissant place qu'à des abstractions vaines et désespérantes, dans lesquelles se débat encore l'art d'aujourd'hui privé de Dieu. Mais alors, il suffit de s'adapter à un état de choses nouveau, et il faut qu'après ce siècle d'angoisses inauguré par les cauchemars et les épouvantes de Jérôme Bosch, et achevé par des inquiétudes plus mesurées, déjà disciplinées, de Callot, revînt l'amour de la vie. Il faut que l'homme catholique reprenne goût à l'existence ; il faut qu'il prenne part au développement des sciences, qu'il s'intéresse aux idées qui éclosent chaque jour, qu'il soit un humaniste avant les autres. L'homme du XVII[e] siècle est par excellence cet homme-là ; il a le sentiment suprême de la grandeur de l'homme, de sa puissance créatrice, de ses possibilités. Mais en même temps, il a, plus que tout autre, la certitude de ses limites. L'astronomie lui a montré qu'il n'était pas, comme il le croyait, le centre de l'univers, mais un élément infime ; il se sait fragile et perdu dans le mouvement universel ; il a trouvé la notion exacte de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. Et c'est ce qui fait que ce XVII[e] siècle, qu'on présente souvent comme un bloc, qui paraît à l'extérieur si sûr de

G. de Latour. - Madeleine repentante (à M. André Fabius).

Eugène Delacroix. - Saint Etienne recueilli par les disciples.
Musée d'Arras.

Photo André Barry communiquée par les éditions Calavas.

soi, si calme, si pondéré, discipliné après les tempêtes du siècle précédent, est au fond, lui aussi, une époque inquiète. Mais l'inquiétude n'est plus dans l'ordre de la civilisation; elle est dans l'ordre personnel, dans l'ordre des consciences privées. Après l'inquiétude sociale, l'inquiétude intime.

Voilà peut-être une des raisons qui expliquent la longue éclipse de peintres comme les Le Nain ou Georges de La Tour: ils ne rentrent, ni les premiers ni le second, ni l'école qui les entoure, dans le programme établi, dans les cadres officiels. Le même phénomène s'est passé en littérature, mais des travaux comme ceux de l'abbé Bremond ont déjà commencé à rétablir la vérité. Pour la peinture, une exposition comme celle, organisée en 1934 au Musée de l'Orangerie, sur les peintres de la Réalité au XVII[e] siècle, répond au même objet: découvrir l'âme véritable sous la façade de commande.

C'est une âme secrète, repliée sur elle-même, un peu raidie par les épreuves; elle ne montre plus cet élan jaillissant du XIII[e] siècle, ou cette exubérance du XV[e]; elle ne se livre que lentement, avec précaution. Les visages passifs de Louis Le Nain, ses personnages silencieux, suspendus, groupés autour de quelque chose qu'on n'entend pas: le son d'une flûte ou quelque rêve intérieur ? Mais à coup sûr une pensée religieuse comme l'a si bien compris M. Paul Jamot lorsqu'il a appelé le tableau de sa collection *Le Retour du baptême* — ces paysans qui semblent toujours accomplir des gestes sacrés, et les personnages socialement indéfinissables de Georges de La Tour réunis, cette fois non plus autour d'un enfant qui joue d'un instrument de musique, mais autour d'une flamme précautionneusement garantie, dans un lieu obscur comme ces catacombes que précisément on est en train de découvrir à Rome, ces êtres dépouillés de toute anecdote, réduits aux lignes et aux volumes essentiels: ces deux types d'homme du XVII[e] siècle accusent une âme lourde de foi grave et de méditation. Si nous nous souvenons d'autre part que l'homme du XVII[e] siècle, même le plus frivole en apparence, a été hanté par l'idée de la mort, par l'image du squelette, sculptée désormais sur chaque tombeau et en ronde-bosse dans les églises, qu'il songe non plus à la gloire du ciel, mais à la déchéance physique, nous comprendrons le tragique profond, inavoué de ces âmes qui, prises entre le protestantisme et le jansénisme, entre la vie artificielle du siècle et les avertissements solennels des prédicateurs, entre une survivance de l'esprit médiéval et les désirs encore seulement frondeurs de l'esprit moderne, ont perdu la joie intérieure. Philippe de Champaigne, qui a choisi, fait rayonner des visages immatérialisés une foi sévère, ardente et résignée: pénitente.

Mais le flambeau de la conquête a passé dans les mains des ordres religieux, principalement de la Compagnie de Jésus. Leur art exalte le martyre, décrit dans toute leur horreur les souffrances des premiers saints et les épisodes contemporains des missionnaires des Indes et du Japon; il habitue les jeunes âmes au supplice, et en même temps il exprime l'aspiration au ciel; il décrit les saints dans des poses d'extase, il veut étirer l'âme vers Dieu de toute manière; les voûtes des églises et les coupoles se confondent avec le ciel; on ne conçoit plus un visage que les yeux levés. La mission de l'art est d'être un excitant, un instrument de propagande sainte, un élément actif d'apostolat.

Il ne pouvait rentrer dans les intentions de l'Exposition des Chefs-d'œuvre de l'Art français de montrer ces différentes faces de la pensée religieuse au XVII[e] siècle, mais il est remarquable que la première seule y soit évoquée, celle qu'illustrent Louis Le Nain, La Tour et Philippe de Champaigne: c'est parce que cette attitude était celle de la société française à cette époque, l'autre étant réservée à ceux qui précisément se sont éloignés de son tourment passif aux apparences trompeuses. Elles ne trompèrent pas longtemps, et la société, incapable de retrouver le vrai sens chrétien, lassée de tant d'austérité offerte, se tourna vers un paganisme que le progrès des lumières, suite des grandes découvertes, accentua rapidement. L'Exposition cesse brusquement de montrer des œuvres d'inspiration religieuse, et Jouvenet, dont on voit la *Mort de Saint François*, est plus homme du XVII[e] que du XVIII[e] siècle puisqu'il meurt en 1717 et que ce que l'on appelle le XVIII[e] siècle ne commence qu'à la mort de Louis XIV. Symboliquement, figure le frivole abbé de Saint-Non, magnifiquement peint par Fragonard, en travesti...

Le voltairien et matérialiste XIX[e] siècle ne pouvait être guère favorable à la peinture religieuse. Il le fut peut-être cependant un peu plus que ne le dit l'Exposition. Ingres et ses élèves, Chassiériau avec ses décorations pour Saint-Philippe de Roule et Saint-Merry, même Carrière et Corot ne l'ont point dédaignée, mais c'est Delacroix certainement qui est le plus intéressant, et l'idée est excellente d'avoir demandé à Arras la *Lapidation de Saint Etienne*. Le cas de Delacroix, peintre religieux, est d'ailleurs fort complexe. Sceptique, mais d'esprit religieux parce que poète, il a volontiers puisé son inspiration dans les Livres Sacrés. Il avait conscience du drame religieux, du conflit de la matière et de l'esprit. Les sujets bibliques ou évangéliques sont pour lui des symboles de la lutte incessante, et son dégoût du monde vient de ce qu'il pressent la victoire de la matière, c'est-à-dire la défaite de l'homme par lui-même.

Dans la remontée à la lumière, le rôle de l'art religieux pourrait être grand: il faudrait que l'art religieux lui-même fût grand. Après Delacroix jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, aucune œuvre n'a été jugée digne d'être appelée « chef-d'œuvre de l'art français ». Et depuis?

MICHEL FLORISOONE.

DORURE
sur BOIS, FER, PIERRE

E. BOURDIER

MAISON FONDÉE EN 1825

L. FORTUNER
Gendre et Succr

67, BOULd DE COURCELLES
PARIS (8me)

CADRES ANCIENS

SCULPTURE
DECORATION

EDITIONS D'HISTOIRE ET D'ART
J. et R. WITTMANN. 9, Rue de Mézières. PARIS 6e
LES BEAUX ALBUMS D'ART

Nouveautés:

LES PRIMITIFS FRANÇAIS
par JACQUES DUPONT
Attaché au Musée du Louvre

LA CATHEDRALE d'AMIENS
par LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION

LES ARTS DE LA CHINE
par DAISY LION-GOLDSCHMIDT

VAN GOGH
par MICHEL FLORISOONE

Chaque volume de 64 pages, imprimé en héliogravure
Broché 18 francs — Relié toile 30 francs

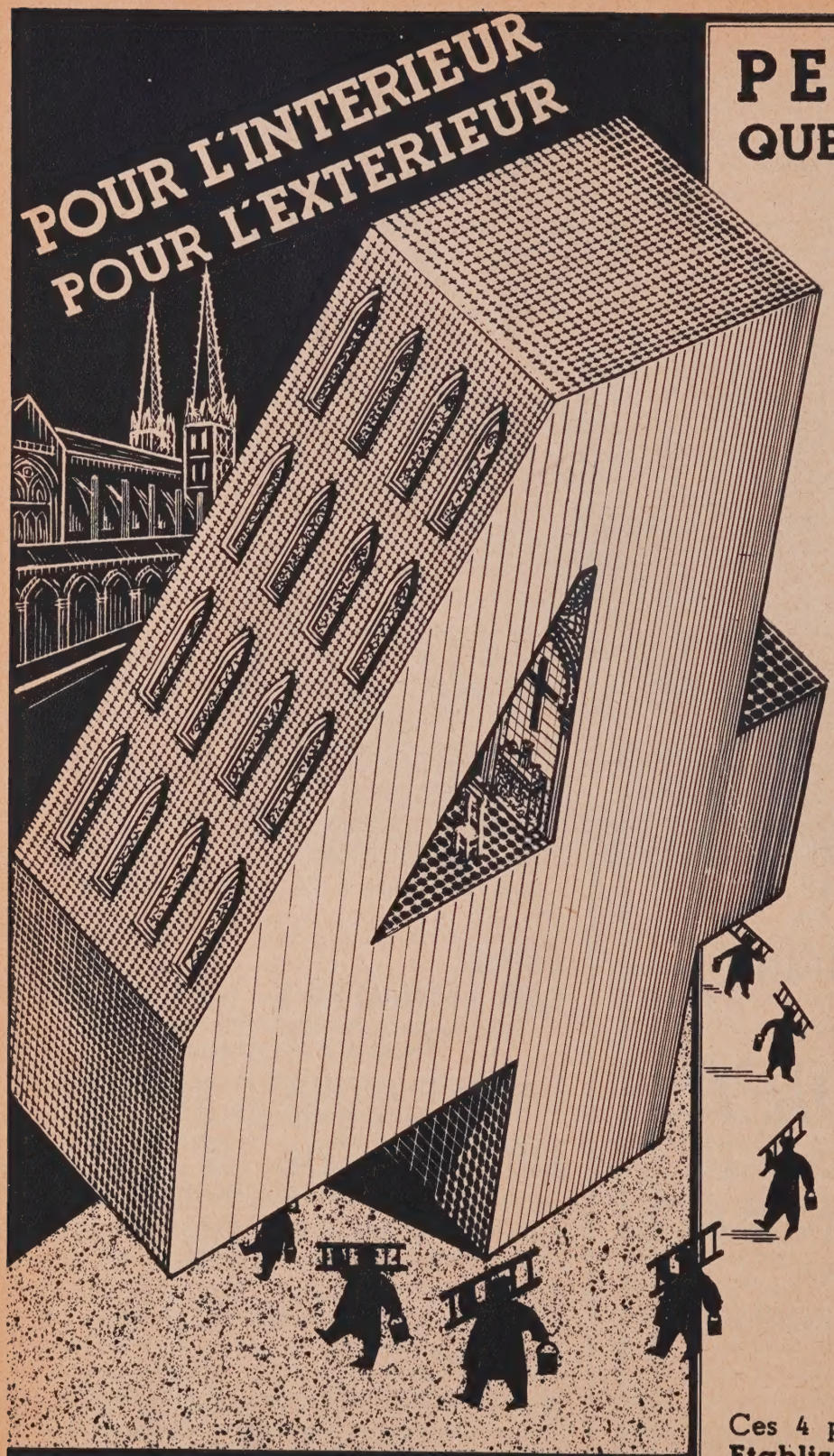
Dans la même collection:

BREUGHEL, par Marcel Brion ; COROT, par Paul Jamot ; RUBENS, par Gustave Vanzype ; REMBRANDT, par Henri Focillon ; CEZANNE, par René Huyghe ; DEGAS, par Georges Grappe ; VERSAILLES, par André Chamson ; VIEILLES MAISONS DU TERROIR, par J. Gauthier.

Ces albums, admirablement, présentés et écrits par les plus remarquables critiques d'art, donnent, en une soixantaine de très belles héliogravures, tout l'essentiel de l'œuvre d'un peintre, les aspects caractéristiques d'un monument, les œuvres marquantes d'une école ou d'une époque.

Chaque volume : Broché 18 fr. — Relié toile 30 fr.

LIBRAIRIE PLON



PEINTURES
QUE VOUS DEVEZ CONNAITRE

•

SILEXORE

peinture pétrifiante, qui durcit, imperméabilise et conserve tous les matériaux. C'est la peinture type du ciment. Sa gamme de 60 nuances permet les plus heureuses décorations. Résiste aux intempéries et à l'air salin.

SILEXINE

la pierre sur tout, enduit plastique parfait, lisse ou grenue, permet de réaliser toutes décorations alliant à la fois le relief et la couleur. La **SILEXINE** peut être utilisée à l'intérieur comme à l'extérieur.

SILIMAT

peinture à l'huile s'allongeant à l'eau. Véritable laque mate, dure à l'usure, douce au toucher, **SILIMAT** est l'auxiliaire le plus parfait du peintre décorateur. Sa prestigieuse gamme de coloris autorise les plus beaux effets ornementaux.

SILDAL

peinture anti-rouille, anti-acide, douée d'un très grand pouvoir couvrant, supprime l'emploi du minium. Très résistante, très économique, c'est la peinture type pour métaux.

Ces 4 produits, fabriqués par les **Etablissts L. VAN MALDEREN,** sont formellement garantis et donnent toute sécurité aux peintres qui les emploient. **75 années de références.**

ETS L. VAN MALDEREN
6 CITÉ MALESHERBES - PARIS

Aimez-vous les "bonnes choses" ?

Acheter des chocolats

L. Salavin

FOURNISSEUR de la plupart des **Collèges** et **Institutions** en France et aux Colonies (Spécialité pour la vente aux élèves)

Articles pour **Cinémas paroissiaux, Ventes de Charité, Colonies de Vacances**

PRIX TRÈS AVANTAGEUX

Demandez catalogue général et envois d'échantillons gratuits

L. SALAVIN

Confiseur - Chocolatier

95, Avenue d'Orléans o PARIS

J. PUIFORCAT

ORFÈVRE

14, RUE CHAPON

PARIS (III°)

BIAIS

FRERES ET FILS

74 RUE BONAPARTE - PARIS

FABRICANTS DE

CHASUBLERIE

ORFEVRERIE

AMEUBLEMENT

BRONZES

LINGERIE

SAINT JEAN-BAPTISTE

Sculpté par Georges SERRAZ

49, Boulevard Brune, PARIS XIV·

Deux diptyques, l'un bourguignon, l'autre parisien, du Musée du Bargello à Florence, fin XIV[e] siècle. -
Photos Brogi.

Hélio N.E.A., 93 à 97, Rue du Chevalier Français. - Lille